Historia de la literatura argentina

43 La literatura de las vanguardias VII

Victoria Ocampo
Jorge Luis Borges



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12


Elevadores rosarinos (1928), óleo
sobre madera de Alfredo Guttero

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Fragmento de un dibujo de
Norah Borges para la primea edición
de *Cuentos para una inglesa desesperada* de Eduardo Mallea

La literatura de las vanguardias VII

Argentina, país moderno

A la par de la crisis política y social que se desencadenó con la caída de Yrigoyen, un movimiento modernizador comenzó su camino de transformación planificada y definitiva, tanto de la ciudad capital como de sus equivalentes provinciales Mendoza, Córdoba, Rosario, entre otras. La modernización tuvo su momento de mayor intensidad hacia 1936, cuando el gobierno de Justo decide celebrar el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires.
Aprovechando la incipiente recuperación económica, se decide retomar el proyecto de urbanización del país que se había iniciado en la década del '10, ahora llevado adelante por el Ministerio de Obras Públicas, bajo la dirección de Manuel Alvarado. A través de una arquitectura racionalista, de líneas geométricas, techos planos, paredes desnudas y blancas, rutas de circunvalación, se intentaba cantar al progreso tomando en cuenta la orientación de Le Corbusier, arquitecto suizo-francés, visitante ilustre en la década anterior. La reconstrucción del centro de Buenos Aires implicó el traslado de viviendas, burdeles y "bailongos" para poder abrir la calle 9 de Julio y materializar el sueño de tener "la avenida más ancha del mundo", aunque esto significara demoler manzanas completas. Esta, en el cruce con la calle Corrientes –ensanchada al mismo tiempo que Santa Fe y Córdoba– albergaría el Obelisco, ícono del nuevo corazón del quehacer social y cultural argentino,


La construcción del Obelisco, fotografía de 1936

que competía desde sus cines y teatros populares y masivos con el todavía vigente núcleo de actividad intelectual y artística elitista de la calle Florida. Sobre Corrientes se agregaron en estos años dos salas de enormes dimensiones: el teatro *Opera*, de arquitectura y decoración dignas de Hollywood –cielorraso estrellado y lobby de mármol– y, en la vereda de enfrente, el *Gran Rex*, un auténtico competidor del primero en estilo y capacidad de público.
Como señala el historiador José Luis Romero, en la ciudad de Buenos Aires, en el período comprendido entre 1930 y 1943, "reinaba una paz varsoviana", la que propició una nutrida producción cultural: conciertos de música moderna, notables temporadas líricas en el teatro Colón, muestras y conferencias en los salones que los Amigos del Arte poseían en la calle Florida y difusión de "lo mejor" de la literatura europea y norteamericana, especialmente por acción de la revista *Sur*, publicación fundada por Victoria Ocampo en 1931. Por su parte, las obras literarias vinculadas de alguna manera al grupo formado en torno de *Sur* dejaban ver las influencias de los literatos más estridentes de Europa como James Joyce, Virginia Woolf y Aldous Huxley. Mientras tanto, los artistas plásticos –recién llegados del viejo mundo– comenzaban a difundir las nuevas tendencias adquiridas, como el funcionalismo y la Bauhaus. Al mismo tiempo, las ciudades se *aggiornaban*, se tornaban onerosas y obligaban a la población creciente a buscar asentamiento en distintos barrios periféricos –que progresivamente fueron expandiendo las fronteras capitales–. Se trataba de consolidar una novedosa noción de cultura nacional, cifrada en el conocimiento del paisaje argentino del interior, ubicado en los confines del territorio, como representación del "país": fotos de la Patagonia, las cataratas del Iguazú, Tierra del Fuego, los Andes ocupaban, por ejemplo, las páginas de los primeros números de *Sur*, al lado de las observaciones impresionistas de algunos colaboradores, de publicidades de YPF y de promoción de circuitos turísticos. El nuevo mapa nacional ya no se dibujaba sobre el antagonismo entre la ciudad y la pampa como había sucedido desde la colonia. La intervención estatal buscaba un plan urbanístico homogéneo que involucrara a la totalidad del país.



Reunión en la casa de Victoria Ocampo en 1930, en la que se fundó *Sur*. De izquierda a derecha, de pie: Eduardo Bullrich, Jorge Luis Borges, Francisco Romero, Eduardo Mallea, Victoria Ocampo y Ramón Gómez de la Serna; sentados: Pedro Henríquez Ureña (1º de la izquierda); María Rosa Oliver (en el centro), Ernest Ansermet (en el extremo derecho); sentados en el piso: Oliverio Girondo y el conde Hermann Keyserling

La revista de Victoria

El primer número de *Sur* tiene, en vez del clásico editorial programático, una carta de Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979) a Waldo Frank en la que se narra la protohistoria de la revista y se perfilan sus propósitos. Se cuenta cómo el norteamericano impulsó a la distinguida dama a fundar una publicación panamericana, cómo ella fue madurando la decisión en diferentes viajes a Estados Unidos y Europa, cómo el nombre fue decidido en un diálogo telefónico de Ocampo con Ortega y Gasset, que prefirió "Sur" entre los otros apelativos que la fundadora consideraba. En la carta ella declara: "Waldo, en un sentido exacto, esta revista es su revista y la de todos los que me rodean y me rodearán en lo venidero. De los que han venido a América, de los que piensan en América y de los que son de América. (...) América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés y la curiosidad, las reacciones de nuestros amigos de Europa.". Esta carta ha sido analizada como signo del personalismo que Victoria Ocampo impuso en *Sur*, del europeísmo que imperó en la revista, del elitismo de la empresa que exhibía los privilegios sociales de los que gozaban algunos de sus miembros. El nombre de la publicación fue acompañado por un logo: "lo clavamos con una flecha en la tapa de la revista". Los primeros números fueron extensos (alrededor de 150 páginas) y contenían fotografías. Pero el costo de esos lujos ponía en peligro la estabilidad de la publicación, cuyos recursos económicos fueron reforzados en 1933 con la fundación de la editorial *Sur*: lo aconsejó Ortega y Gasset sobre la base de la experiencia que él tenía con *Revista de Occidente*. Se redujo, además, la cantidad de páginas y se eliminó el material fotográfico. Desde 1935, por dos décadas, *Sur* logró aparecer de manera mensual (antes lo había hecho irregularmente), con un cuerpo central de artículos filosóficos, morales, literarios y de poemas o cuentos en castellano o traducidos; seguía la sección "Notas", críticas de literatura o de otras artes. Los argentinos "que rodean" a Victoria eran su hermana Silvina, su primo Eduardo Bullrich, Bioy Casares, Borges y su hermana Norah, María Rosa Oliver, González Lanuza, Girondo; otros notables se acercan a ese grupo de familiares y amigos: Mallea, Marechal, Canal Feijóo, José Luis Romero, Raimundo Lida. A los cercanos de la patria, se suman los del exterior. Algunos son latinoamericanos o españoles (los profesores Amado Alonso y Henríquez Ureña, los poetas Rafael Alberti y Gabriela Mistral); pero la mayoría de las colaboraciones foráneas tienen que ser mediadas por traducciones del francés y del inglés. Incluso Victoria tiene que ser traducida: muchos de sus textos los ha escrito originalmente en francés, porque en esa lengua ha sido educada por su institutriz, porque en esa lengua incluso ha rezado (*Sur* 3, 1931). La práctica de la traducción era fundamental en la revista: permitía dar a conocer escritores modernos del mundo, cuya selección apuntaba a consolidar o renovar tradiciones locales y justificaba definiciones políticas en el país y en el exterior; incluyó, además, reflexiones sobre la actividad de trasponer textos de una lengua a otra. *Sur* se pretendió apolítica (prefería "la cuestión eterna de lo espiritual que los manejos transitorios de la

política", según declara Victoria en el nº 35 –agosto de 1937–), pero acontecimientos internacionales como la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial o fenómenos locales como el peronismo orientaron la selección de colaboraciones. Por ejemplo, se traducen textos de la revista *Esprit*, como los de Jacques Maritain, quien –desde el catolicismo– buscaba un camino que se alejara tanto del fascismo como del marxismo; se evitan escritos de Sartre próximos a sus planteos de que el arte siempre es "comprometido", aunque lo niegue (*Qué es la literatura*, 1947). Respecto de las reflexiones sobre la traducción, se pone en evidencia que no había en *Sur* una concepción única: de Ocampo a Borges; de José Bianco (jefe de redacción en 1938, renunció en los '60 a su cargo, cuando Victoria le criticó en un artículo de *Sur* que él aceptara una invitación de la cubana Casa de las Américas) a Enrique Pezzoni (sucedió a María Luisa Bastos en el cargo de Bianco), se abre un espectro que va desde la idea convencional de que la traducción puede ser "fiel" al texto original, transparente como un cristal, hasta la noción menos poética que asume que toda traducción es una interpretación, una reescritura. Tampoco hubo en la historia de *Sur* tendencias literarias homogéneas. Ocampo habría preferido los ensayos: "el pensamiento abstracto le fascinaba", según Bianco, que compensaba con sus elecciones los gustos de la directora; se percibía también la distancia que separaba a escritores que concentraban sus esfuerzos en la construcción psicológica de los personajes y los que combatieron las representaciones realistas; se distinguían los estudios literarios que se basaban en alguna rigurosidad académica de los que se fundaban en gustos que no aspiraban a ser explicados. Las guerras obstaculizaron los viajes del grupo de *Sur* al exterior y la afluencia de colaboraciones europeas, lo que generó más espacio para los relatos fantásticos de Borges, Silvina Ocampo, Bioy. El apoyo de *Sur* a los republicanos de España, a los aliados en la Segunda Guerra y la reproducción del dualismo civilización-barbarie para caracterizar a los bandos enfrentados se proyectaron localmente en el rechazo del peronismo. Ensayos y textos ficcionales se pronunciaban más o menos directamente en contra de Perón; escritores embanderados con él, como Marechal, fueron desapareciendo del grupo de los colaboradores y pasaron a ridiculizar a los miembros de *Sur* (así en *Adán Buenosayres*, por caso), actitud que se consolidó en los '50. En la década siguiente, *Sur* perdió además las colaboraciones de intelectuales que apoyaron la revolución cubana. Apareció una nueva generación de escritores "admitidos" por la revista, de los cuales podría considerarse un representante Héctor Murena: objetaba el anquilosamiento de la generación fundadora, actuaba como un "parricida", pero su crítica no lograba una recreación significativa. Su hostilidad a la tradición estática de la re-



Retrato fotográfico de Victoria Ocampo realizado por Schönfeld



Tapa e índice, en forma de flecha, del número 1 de la revista *SUR* y texto de Victoria Ocampo prologado por Ortega y Gasset y editado por la Biblioteca de la Revista de Occidente

vista se manifestaba en artículos publicados en la misma *Sur*, que así sostenía su relativa apertura a las polémicas que en algún punto le eran desfavorables; por otro lado, Murena desarrollaba temáticamente un americanismo pesimista (que justificaba con las obras de Martínez Estrada) ya presente en los primeros números de *Sur*. En otras palabras, las colaboraciones de Murena, que comenzaron en 1948 y se fueron volviendo muy asiduas, no alteraban la estructura de la publicación. Bastos, Pezzoni, Cozarinsky fueron los que pudieron posponer la agonía de la revista con sus esfuerzos por renovar el equipo de colaboradores, por actualizar la teoría y la crítica literarias; aparecían más sistemáticamente latinoamericanos como José Donoso o Severo Sarduy y críticos jóvenes como Ivonne Bordelois o Sylvia Molloy. Las dificultades financieras reaparecieron intermitentemente a través de las décadas, pero fue más decisiva en los '70, cuando la revista pasó a publicar números que repasaban su propia historia y, concretamente en 1971, aquellos que fueron significativos para la propia Ocampo, sobre la mujer, su condición en las sociedades primitivas y en la contemporánea, sus derechos, su educación, el matrimonio, la emancipación, su manifestación en el arte; además de encuestas a mujeres anónimas y a escritoras como Alejandra Pizarnik, Norma Aleandro, Mirta Arlt, María Luisa Bemberg, María Angélica Bosco, Odile Baron Supervielle o Milagros de la Vega sobre temáticas relacionadas con lo femenino. *Sur* ha sido central para la cultura argentina tanto por los escritores locales y extranjeros que publicaron parte de su obra en ella como por la variedad de reacciones que ha provocado. Marxista para *Criterio* (revista católica que empezó a publicarse en 1928 contra el laicismo y el liberalismo), aristocratizante para la crítica literaria que enfatiza el hecho de que era un proyecto de amigos y familiares de Victoria, contracara definitoria de *Contorno* para otros, la influencia de *Sur* sobre la cultura nacional es discutida. Hay quienes, como Ricardo Piglia, niegan su importancia: "*Sur* solamente ha influido a los escritores que formaban parte del grupo, pero esa influencia quizá deba atribuirse a Borges"; por otro lado, abundan los que subrayan el impacto de *Sur* en la cultura latinoamericana al narrar que en sus páginas leyeron por primera vez a destacados escritores: así el mexicano Octavio Paz, quien además fundó en su patria revistas (*Plural*, *Vuelta*) inspiradas en la de Ocampo. En tal variado espectro de juicios, y aunque se admita la heterogeneidad cualitativa de las colaboraciones aparecidas, resultante de cierto europeísmo obnubilado y elitista, nuevos estudios de *Sur* le hacen a la revista reconocimientos liberados de viejas pasiones. Como argumenta la traductóloga Patricia Wilson, "si en algo el grupo *Sur* contradice el estigma de 'extranjerizante' es en su rasgo traductor", que ha legado a la cultura nacional –que suele acceder a las extranjeras a través de versiones españolas– traducciones argentinas que no caducan con el paso del tiempo, como el *Orlando* de Virginia Woolf traducido por Borges; o la *Lolita* de Vladimir Nabokov, por Pezzoni.

"La mayor parte de los colaboradores nacionales y extranjeros de *Sur* (...) vuelca en la revista el artículo largo, de corte ensayístico, donde la pregunta se centra sobre el *deber ser* del intelectual." Jorge Warley

PERFILES

Victoria Ocampo, contra viento y marea



Logo de la revista Sur

SILVINA MARSIMIAN

“Tengo la impresión dolorosa de haber pasado un año trabajando en el desierto, para el desierto. No sé qué les parece la revista a las gentes de quiénes más me importa... (...) No se imagina usted lo mucho que he trabajado contra viento y marea.”, se queja Victoria Ocampo de la distancia crítica con que ha sido recibida *Sur*, en una carta a María de Maeztu –educadora española que defendió a ultranza los derechos femeninos–. El grupo *Sur* no tenía precisamente una mirada unánime; a esto se sumaban las pasiones contrastantes que despertaba su directora. A la “Gioconda de la Pampa”, según su admirador Ortega y Gasset; a “la india de las flechas envenenadas”, para el despechado Keyserling, se le discutió hasta el diseño arquitectónico de sus casas: “Villa Victoria” en Mar del Plata fue vista como un desafío para el estilo del balneario; su casa en Barrio Parque en Buenos Aires –obra de Alejandro Bustillo– mereció una intervención de la comisión edilicia municipal que recomendaba, en nombre de la belleza humana, no se levantara. Su intensa gestión cultural, que consistió en despabilar al país con la presencia de personalidades internacionales como Tagore, Ansermet, Caillois o Stravinsky, estimuló comportamientos tendientes a proteger “lo nuestro”; sus viajes y el lograr ser recibida, entre otros, por Jung, Mussolini, Frank, Huxley y Woolf fueron leídos en ocasiones como privilegios de “oligarcas” o manifestaciones de snobismo. Nada afectó, sin embargo, la maquinaria que puso en funcionamiento para crear y concretar proyectos. Su linaje y su dinero actuaron a favor y en contra: si las relaciones familiares y amistosas le abrieron puertas, no dejaba de ser una “sudamericana” para algunos interlocutores ilustres y una “burguesa ganadera” para la izquierda. Si pudo financiar una revista y una editorial que difundieron sus iniciativas en relación con la literatura y el arte, no pocos la usufructuaron como *Mecenas* femenina, que pagaba viajes y hoteles de la gira cultural, vendía una diamela de brillantes para solventar los gastos de un invitado en la Argentina, se hacía cargo de comunicaciones telefónicas a distancia, enviaba regalos exóticos –por ejemplo una caja de vidrio con mariposas de todos colores para la Woolf– y hasta vestía y daba de comer a los intelectuales que convocaba. Dignatarios de la Iglesia la declararon persona *non grata* por ser amiga de “comunistas” como Malraux o de “enemigos” como Tagore y Krishnamurti; ella les puso un calificativo: “catolicismo de fariseos y sepulcros blanqueados”. Si *Sur* publicó a escritores de distintas posiciones ideológicas –Gide, Thomas Mann, Sartre, Eliot, Claudel, Heidegger, Pound, Camus, D. H. Lawrence, Octavio Paz, Borges, Mallea, Sabato, Murena, Onetti– debían ser los más importantes del siglo, cosa que ella definía. Fundadora de un espacio espiritual, la Ocampo buscó también construir “un cuarto propio”, dentro de la inmensa casa construida por los hombres, en que la mujer pudiera pensar por sí misma y darle sentido a su vida; ampliar su formación y elegir una profesión, una pareja; ser libre y poder expresarlo. La fundación de la *Unión de Mujeres Argentinas*, que llevó adelante junto a su amiga María Rosa Oliver y “fabriqueras y empleadas” –como expresaron, horrorizadas, señoras de su clase– fue creada para la defensa de los derechos políticos y civiles, el desarrollo cultural de la mujer, el amparo a la maternidad, la disminución y prevención de la prostitución. La escritura fue otra de las necesidades de Victoria Ocampo y abrió un camino para la producción femenina: la prosa vibrante, la anécdota directa, el tono espontáneo y el interlocutor inmediato de su *Autobiografía* y *Testimonios* reclaman un lugar en las letras argentinas. Se replantea su autoridad literaria, pero la tradición cultural nacional le debe una publicación que sobrevivió 40 años.


Villa Victoria, residencia de la familia Ocampo en Mar del Plata, que Victoria Ocampo donó a la UNESCO y hoy es un centro cultural

Modernización y progreso

PAULA CROCI

La sanción de la ley de federalización en 1880 otorgó a Buenos Aires el status de capital de la república y con esto se propició una expansión urbana que intentaba dejar atrás el gusto neorrenacentista italiano vigente hasta entonces para, en su lugar, iniciar un perfil arquitectónico de estilo *segundo imperio* importado de París. Hacia finales del siglo XIX, Buenos Aires ya era una cosmópolis que albergaba a más de sesenta mil habitantes, lucía unos pocos edificios que superaban los cinco pisos, por sus calles circulaban los primeros automóviles y contaba con una amplia red de abastecimiento de agua potable. Un nuevo impulso renovador se gestó en torno del primer centenario de la Revolución de Mayo con el que se construyó una serie de edificios públicos, monumentos y parques: el nuevo teatro Colón encontró ubicación definitiva entre las calles Tucumán y Libertad, se mudaron hacia el otro extremo de la Avenida de Mayo las cámaras de diputados y senadores, se colocó la piedra fundamental del Palacio de Tribunales, se erigió el Monumento de los Españoles en Palermo y la Torre de los Ingleses en Retiro y se agregó el Rosedal al parque Tres de Febrero. Poco después, a partir de 1915, cuando la utopía urbana nacida de los hombres que soñaban con la Europa decimonónica estuvo cristalizada, la ciudad comenzó otro proceso de transformaciones radicales, resultante de la compleja situación social, económica y cultural, emergente desde la explosión demográfica –que sumó a la población de la ciudad más de un millón de personas– y los cambios políticos imperantes. La edificación creció paralelamente al aumento del número de habitantes tanto en sentido horizontal, extendiendo los límites de la urbanización, como en altura, a partir de los adelantos en la construcción de edificios de muchos pisos. Ese mismo año se inauguró el Pasaje Güemes, el primer rascacielos de 14 pisos de oficinas y una galería comercial; y, en poco menos de 15 años, la ciudad contaba con los suficientes edificios de altura como para que se la comparara con Chicago: primero, el Pasaje Barolo, el Banco de Londres y del Río de la Plata, el Banco de Boston y más adelante el Kavanagh y el Comega, competían entre los más altos y vistosos. A diferencia de las décadas anteriores, de arquitectura bastante homogénea de línea francesa, empieza a percibirse un marcado eclecticismo en la edificación: chalets suizos, ingleses o alemanes, iglesias neogóticas, fachadas y decoración *art nouveau* convivían con casas de estilo neocolonial español e hispanoamericano que trataban de acoplarse al movimiento identitario surgente durante las primeras décadas del siglo XX. Después de los años '20, era frecuente ver edificios *art déco* y, cada vez más, de impronta funcionalista racional, sobre todo incorporada en las sedes de los organismos públicos, a partir de la visita de Le Corbusier, quien, en 1929, llegó a la Argentina para dar conferencias y para diseñar un plan de urbanización de Buenos Aires y sus alrededores que podría replicarse en las distintas ciudades capitales de las provincias. Construir elevados edificios de departamentos de alquiler con menos superficie por habitante, con el propósito de racionalizar el espacio, incorporar equipamiento de confort en la unidades, ensanchar una serie de



Ensanche de la calle Corrientes, fotografía del año 1936



Edificio *Comega*
en Buenos Aires

calles para agilizar el tránsito cada vez más congestionado, finalizar las obras de las diagonales Norte y Sur y la avenida Costanera, completar la red de subterráneos, modernizar todos los puentes que atravesaban el Riachuelo, entubar el arroyo Maldonado y trazar la avenida General Paz fueron las obras monumentales que tuvieron a miles de obreros y maquinarias ocupados día y noche a largo de la década del '30, y que hicieron posible el deseo de trasformar a la reina del Plata en una utopía modernista. Era tal el movimiento demoledor y renovador por aquellos días que Roberto Arlt en su columna del diario *El Mundo* advertía que "el intendente (...) parece regocijadamente dispuesto a tirar abajo la ciudad". Este plan, con modificaciones respecto del presentado por el arquitecto suizo-francés, se llevó adelante durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre entre 1932 y 1938, con la intervención del Ministerio de Obras Públicas y Vialidad Nacional. Sin embargo, y a pesar de la voluntad integradora que se declaraba en el proyecto urbanístico inicial, la realidad develó que las ciudades, en especial Buenos Aires, delimitada por la avenida de circunvalación General Paz, se replegaron sobre sí mismas, excluyendo de sus ventajas ambientales y edilicias a los barrios del conurbano. La imagen de ciudad que no duerme, que día y noche está en movimiento se intensificaba con una industria del espectáculo en ascenso. Grandes teatros y salas cinematográficas, que fueron abiertas en las calles Corrientes y Lavalle, permitían también a los más pobres disfrutar de las exhibiciones, conocer a través de la pantalla a las estrellas de Hollywood y aplaudir las producciones argentinas, las que por entonces eran las más importantes de Latinoamérica. La avanzada del progreso implicaba no solamente el saneamiento, organización y embellecimiento de cada ciudad sino también el trazado de rutas que las conectaran, un programa de delimitación de parques nacionales y la promoción turística para que todos los habitantes del suelo argentino pudieran "conocer la patria". El incentivo del turismo local, incipiente en los años '20 y completamente masivo en los '40, tenía como norte una función civilizadora y conciliatoria entre provincianos y porteños: los primeros visitaban la Capital Federal, compartían la vida moderna y limaban los resquemores; y los segundos conocían la vida en los lugares más recónditos del territorio y valoraban a sus pobladores. Al mismo tiempo, el turismo era motor de la economía nacional, ya que intensificaba la industria del esparcimiento, el uso de los combustibles extraídos de las reservas de petróleo y la compra de automóviles, abaratados desde que se fabricaban en el país. Ciudades implantadas en espacios naturales privilegiados como Mar del Plata, Cosquín, San Luis, Catamarca y Villa Carlos Paz funcionaron como focos de atracción para los viajeros de Buenos Aires, tanto para los miembros de la élite, inhabilitados para recorrer Europa –por el estricto control del cambio y la inminencia de la guerra–; como para el turismo masivo, estimulado por leyes laborales que exigían el sábado inglés y las vacaciones pagas. "Fomentar el turismo es hacer obra patriótica (...), es el objetivo de los ricos y el ideal de los pobres que aspiran a un mejor estado de fortuna para alcanzarlo" son las palabras del Ministro de Obras Públicas, Alvarado, para presentar el número extraordinario dedicado a los viajes de la revista *El Hogar* de noviembre de 1933. En ellas, se vislumbra que el Estado intentaba materializar un viejo reclamo de los sectores modernizadores y progresistas.



Tapa de *Evaristo Carriego* de J. L. Borges

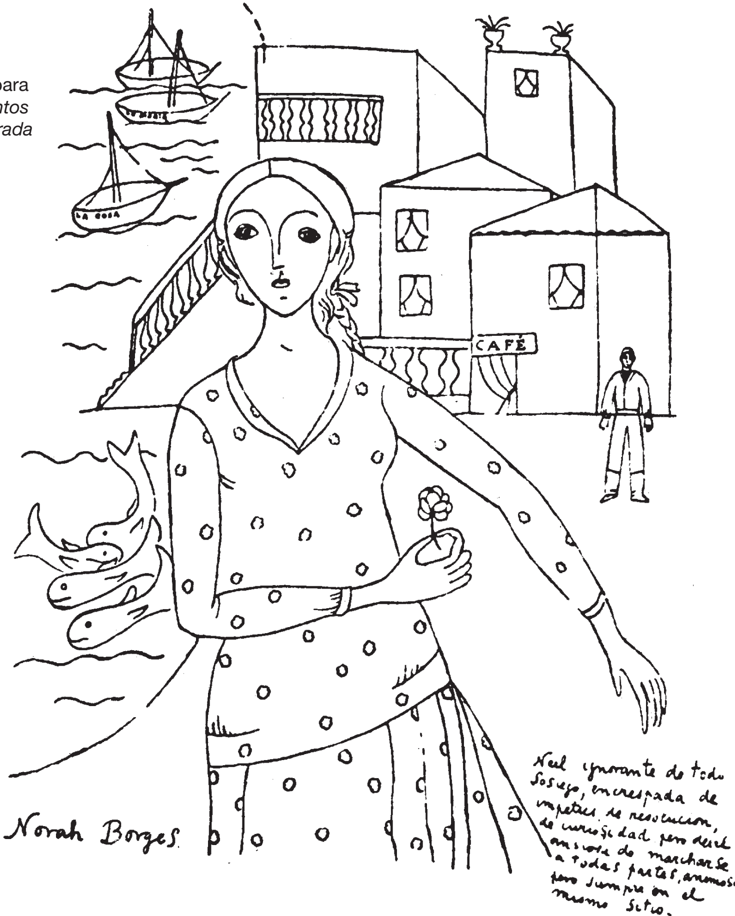
Tapa de *El tamaño de mi esperanza,* editado en 1993

El tamaño de mi esperanza de J. L. Borges en la edición de Proa de 1926

En pie de igualdad

En la *Autobiografía* dictada en 1970, Borges se refiere a un grupo de textos escritos en los años ’20, a los que había preferido dejar en el olvido como “pecados literarios”. Son ellos tres títulos de prosa ensayística que se negó a incorporar a sus *Obras Completas* y que intentó borrar de su prontuario de escritor: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Entre esos “pecados”, Borges aludiría a cierto color local en el plano lingüístico –“criolledá”–, la búsqueda vanguardista de lo inesperado en lugares insólitos –el “objet trouvé”– y cierto barroquismo nostálgico del Siglo de Oro español que desemboca en el empleo de arcaísmos y neologismos –“perfección del sufrir”; “dialogación”, “inexistir”–. Nunca los volvió a publicar en vida y solo fueron reeditados tras su muerte, lo que dio lugar a una fuerte polémica acerca del derecho de propiedad de un escritor sobre su obra, no ya en términos económicos sino estético-ideológicos. A pesar del posterior encono de Borges, la originalidad de estos artículos había recibido, ya en 1925, el beneplácito de Valery Larbaud, quien publicó en *La Revue Européenne* una reseña sobre *Inquisiciones* donde sostenía que “es el mejor libro de crítica que hemos recibido hasta la fecha, de América Latina (...) una crítica a la vez europea y americana, más amplia, más libre, más audaz (...) el comienzo de una nueva época en la crítica argentina. Él posee una doctrina estética y combate por esa doctrina.”. Larbaud supo ver lejos, pues es indudable la importancia que tuvieron estos textos como espacio estratégico para que el joven Borges se diera a sí mismo un lugar en el sistema literario argentino. Sabe que su proyecto es novedoso y que necesita forjar un espacio para su audición: dice, entonces, sin eufemismos, lo que sabe que tiene que decir para que sea verosímil escribir como él lo hace. Con estos ensayos, además, inaugura una ubicación inédita frente a las polémicas que habían recorrido hasta ese momento la historia de la cultura y de la lengua nacionales. Finalmente, estos ensayos son el programa teórico que, por la misma época, lleva a la práctica literaria en sus tres libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín.* Producto de su viaje intelectual y de su educación europea, los ensayos inaugurales están compuestos por un poderoso arsenal de lecturas y cruzados por un gesto juvenil y vanguardista. Como todo texto de los comienzos, llenan el vacío inicial, previo a la escritura posterior de su autor, y constituyen la ruptura con tradiciones, estéticas y prácticas culturales. Los tres libros realizan, en conjunto, una serie de operaciones discursivas que culminan en *Evaristo Carriego* (1930), el primer ensayo

Los primeros ensayos de Borges, negados por su autor, presentan embrionariamente las líneas de tensión de toda su escritura: un criollismo que reniega de nacionalismos y costumbrismos, la inscripción de la palabra propia en la trama universal de la literatura, la postulación del “yo” como creador del mundo, en tanto lo percibe y lo nombra.



Dibujo de Norah Borges para la primea edición de *Cuentos para una inglesa desesperada* de Eduardo Mallea

que, desde la adultez, el escritor asume como propio. La primera maniobra de Borges en los ensayos es una polémica con el rubenismo y el lugonismo, desde el interior de las vanguardias. En "Leopoldo Lugones . Romancero" se burla de "esas rimas irrisorias" que el viejo escritor se tomaba "en serio": "Ilusión que las alas tiende/en un frágil moño de tul/y al corazón sensible prende/su insidioso alfiler azul". La cuarteta es propuesta como "resumen del Romancero". "La tribu de Rubén [advierte] aun está vivita y coleando como luna nueva en pileta y este Romancero es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa." También, en la discusión con el Modernismo, Borges abdica del carácter "objetualista" de la poesía de Darío y propone una perspectiva subjetivista, donde el "yo" es el que construye los espacios en la medida en que los percibe. En "Ejecución de tres palabras" de la tradición modernista, además de matar "inefable" y "azul", asesina el término "misterio" por considerar que alude a la idea de que lo poético es la expresión de una cualidad inherente a las cosas, que hay que desentrañar: "equivócanse de medio a medio los que creen en el alma de las cosas. Las cosas solo existen en cuanto las advierte nuestra conciencia y no tienen residuo autónomo alguno.". En segundo lugar, establece una polémica con el nacionalismo cultural de principios de siglo, representado en la figura de Ricardo Rojas. Aunque también ubica su escritura en el marco del Buenos Aries babélico y sugiere cierta demonización del progreso, Borges diseña un "criollismo urbano de vanguardia" –como lo llama Beatriz Sarlo–, alejado del color local, el realismo y el uso regionalista de la lengua. Este nuevo criollismo se consolida mediante la formación de un canon literario personal, de una *enciclopedia*; es decir de una serie de autores, de libros y de estéticas, a partir de los cuales Borges funda su escritura. Como lector, nunca se detiene en el centro: sus modelos están en los márgenes. Desfilan por sus páginas el español Torres Villarroel, el inglés De Quincey o el argentino Carriego. El sistema de citas que organiza sus ensayos legitima la literatura argentina, marginal en el mundo. De este modo, Borges lee la literatura del Río de la Plata colocándola a la misma altura de la europea, exenta de cualquier servilismo; sin complejo de inferioridad. Esta actitud deja en claro que Borges lee y escribe con la seguridad del hombre culto, lejos de la posición precaria del advenedizo. En *Carriego,* confiesa: "Escribo estos recuperados hechos [la historia del barrio de Palermo] y me solicita con arbitrariedad aparente el agradecido verso de "'*Home-Thougths': Here and here did England help me,* que Browning escribió pensando en una abnegación sobre el mar y en el alto navío torneado como un alfil en que Nelson cayó, y que, repetido por mí –traducido también el nombre de patria, pues para Browning no era menos inmediato el de su Inglaterra– me sirve como símbolo de noches solas, de caminatas extasiadas y eternas por la infinitud de los barrios. Porque Buenos Aires es hondo". El rancio nacionalismo finisecular es deshecho con esta frase; se puede hablar, entonces –para Borges–, de la patria propia desde la ajena. Borges, a la vez, incorpora a las letras argentinas el mundo anglosajón y lo pone a dialogar y a debatir mano a



Borges, sentado, con bastón y Victoria Ocampo, de pie detrás de él en la celebración del 30º aniversario de la fundación de *Sur*. Además, de izquierda a derecha, de pie: Enrique Pezzoni, Eduardo González Lanuza, Silvina Ocampo, Alberto Girri, Adolfo Bioy Casares, Alicia Jurado y Héctor A. Murena. Sentados: María Rosa Oliver, Carlos A. Erro, Guillermo de Torre y Eduardo Mallea

mano con lo americano. Así, barre con el costumbrismo, pues deja en claro que para hablar del lugar propio no hace falta nombrar lo obvio: "en el *Corán* no hay camellos" –afirma con sorna. Referirse a lo nacional a partir de lo extranjero entraña una fuerte posición política: la eliminación de las dicotomías. Como estas fueron las fuerzas que recorrieron la historia argentina –civilización/barbarie; campo/ciudad– propone imágenes literarias sintetizadoras de sentidos opuestos, anuladoras de los conflictos ancestrales: otro camino para pensar "lo nacional". La creación más fructífera es la de las *orillas* –ni pampa ni ciudad–, con sus derivaciones del *compadrito* –hombre de las orillas, ni gaucho ni habitante de la urbe– y del *crepúsculo* –"ni de mañana ni en la diurnalidad ni en la noche vemos de veras la ciudad."–. En el atardecer "recobran su sentir humano las calles, su trágico sentir de volición que logra perdurar en el tiempo, cuya entraña misma es el cambio. (...) es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros". El rescate de Güiraldes, "primer decoro de nuestras letras", se funda justamente en que, aunque todavía le sigue "cantando al llano", es el primero en intentar eliminar las antítesis improductivas. El criollismo borgeano busca fundar literariamente a Buenos Aires mediante las palabras, ya que aún no tiene una literatura que le haya dado el "ser" de ciudad. Solo la pampa tiene mitos creados, por Ascasubi, Hidalgo o Hernández, y de ellos provienen las cosas en las que sí creen los argentinos, por lo cual son dioses: la pampa y el paisano. Los otros paisajes del país –el mar, la montaña– no tienen ser en la medida en que no se lo han fundado en la escritura. Borges propone sacar del estado de no-ser el arrabal y al malevo mediante su palabra ("La pampa y el arrabal son dioses"). Con este objetivo, anticipa la postura filosófica nominalista de sus ficciones de los años '40. Así como antes había desplazado lo periférico europeo al centro de su sistema, ahora elige una serie de nombres secundarios que han intentado cantarle al arrabal: los tangos, que son su "alma"; Fray Mocho y Félix Lima, su "cotidianidá"; Evaristo Carriego, su tristeza. De esta manera, Borges crea a sus precursores ("Kafka y sus precursores", en *Otras Inquisiciones*) –ya que sin su elección no ocuparían este lugar; o quizá ninguno– e invierte la lógica de la cronología y de la historia. El último movimiento que hace el autor es el de ubicarse a sí mismo en la posición central del campo literario. Sin modestia, el joven escritor afirma que lo hará "con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente". Paradójico, derriba la trascendencia de los antecedentes que se ocupó de nombrar, volviéndolos solo una excusa para justificar su propuesta. Él tiene el poder de hacerlo porque posee el saber sobre la patria, otorgado por el linaje: "como tanto argentino soy nieto y hasta bisnieto de estancieros". Sorpresivamente, la cita de autoridad que elige para mostrar el tamaño de su esperanza –la capacidad para fundarle los mitos a su ciudad– es de un inglés y está transcripta en inglés: "como dijo uno que no era criollo *(Ben Jonson .The Poetaster): that must and shall be sung high and aloof. Safe from the wolf's black jaw and the dull ass's hoof".* Con esta cita fusiona la propia profecía con la del europeo –"eso [el arrabal] que debe ser y será cantado, alto y a la distancia"–, otorgándole carácter universal, superador de las tipificadas fronteras nacionales, libre de posicionamientos localistas y coyunturales. En la trama universal de la escritura, será Borges quien salve ese arrabal, poniéndolo "a salvo" (*safe*) de los "lobos" (*wolf*) y de los "asnos" (*ass*) que lo precedieron, porque su biografía personal está inserta en un linaje de escritores que vienen, de lejos, a darle la voz.

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

Victoria Ocampo, a través de su *Autobiografía* y la serie de *Testimonios* pero también con la dirección de *Sur* –revista que supo reproducir sus inclinaciones estéticas y preferencias intelectuales y ayudó a difundir la obra de sus amigos y la de aquellos que, en veredas opuestas, eran asimismo juzgados como dignos integrantes de la máquina cultural que deseaba instalar en el país–, abrió en forma contundente un espacio biográfico para las mujeres escritoras. Biografías, diarios íntimos, de viaje, poesía confesional, cuadernos de la infancia, el relato que contiene la afirmación de uno mismo por intermedio de la memoria narrada, del "yo" que busca reconstruirse en el pasado citado una y otra vez, constituyen la literatura de lo íntimo en que han incursionado varias escritoras argentinas, a despecho de quedar fragmentada su presencia en el denso fluido de la producción masculina o, lo que es peor, caer en el olvido. La evocación del pasado, tal vez como una forma de reparar el dolor de algunos momentos vividos, de conservar –cuando menos en la imaginación– a aquellos que han muerto, de observar con nuevos ojos y hasta hacer justicia sobre hechos que han quedado detenidos en las formas brumosas del ayer, organizan la trama de *La madriguera* (1996) de la escritora, periodista y traductora cordobesa Tununa Mercado (1939). Si es cierto que el lenguaje literario inaugura un mundo con leyes autárquicas y si se acuerda que el que asume la voz en el relato es una figuración del texto que no reproduce lisa y llanamente a la persona del escritor, puede leerse esta novela de Mercado como una compilación de anécdotas de la infancia de cualquier ser humano, con una fuerza lírica arrasante, como un conjuro que actualiza las impresiones que se tuvieron allá lejos y hace tiempo y que secretamente siguen guardadas e iluminan el presente. Su historia puede ser también la del lector que descubre, mirando hacia atrás, los matices en el carácter de sus padres, el influjo de la mano de un maestro que agudiza los sentidos e inquieta la inteligencia, los libros que educan y que deleitan, el miedo que procede de la persecución política y amenaza con desarticular el itinerario de vida preconcebido, la relación con los "otros" –los diferentes de uno, los que no forman parte del círculo familiar–. Pero también leer *La madriguera* es acceder a la intimidad de la autora, en su Córdoba natal en la década del '40, en la época del peronismo que –como se cuenta– cercenó libertades y despertó enconos. "Ese personaje enajenado de mí que será la niña de las trenzas, no sabe, no tiene por qué saber que habré de intentar salvar ese recuerdo de la desaparición", dice la narradora, confiando en que la escritura tiene el poder de convocar aquello que el tiempo en su irremediable paso consume y que, además, constituye una vocación irrenunciable. Escribir quiere decir, en esta obra, apropiarse de las cosas y de los seres, del tiempo y del espacio, a través de las palabras. Construir simultáneamente el propio ser, darse la existencia. Escribir y leer, porque la biblioteca de Mercado y de la narradora está a su alcance en todo momento; la lectura se entrecruza con las experiencias de vida; los escritores, con los hombres que las rodean. Leer es propuesto como una actividad que constituye al lector, lo transforma. En esta suerte de epifanía, parece decir Mercado, "soy lo que leo", "estoy en lo que escribo". Imagen de sí misma en su madriguera personal, libro de la memoria, *La madriguera* es un jalón en el discurso literario femenino.



Tapa del libro de Tununa Mercado, *La madriguera*

Antología



El tamaño de mi esperanza

"(...) He declarado ya que toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana (...) ¿Cómo alcanzar esa patética iluminación sobre nuestras vidas? ¿Cómo entrometer en pechos ajenos nuestra vergonzosa verdad? Las mismas herramientas son trabas: el verso es una cosa canturriadora que anubla la significación de las voces; la rima es juego de palabras, es una especie de retruécano en serio; la metáfora es un desmandamiento del éxtasis, una tradición de mentir, una cordobesada en que nadie cree. (Sin embargo, no podemos prescindir de ella: el estilo llano que nos prescribió Manuel Gálvez es una redoblada metáfora, pues estilo quiere decir, etimológicamente, punzón, y llano, vale por aplanado, liso y sin baches. Estilo llano, punzón que se asemeja a la pampa. ¿Quién entiende eso?)
La variedad de palabras es otro error. Todos los preceptistas la recomiendan; pienso que con ninguna verdad. Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir suburbio sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad... Yo he conquistado ya mi pobreza; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón; ya he escrito más de un libro para poder escribir, acaso, una página. La página justificativa, la que sea abreviatura de mi destino (...) Sencillamente: esa página que en el atardecer, ante la resuelta verdad de fin de jornada, de ocaso, de brisa oscura y nueva, de muchachas que son claras frente a la calle, yo me atrevería a leerle a un amigo (...)"

Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1929.

Mujeres en la Academia

Con motivo del ingreso de Victoria Ocampo a la Academia Argentina de Letras

"Nos felicito, a ustedes primero, miembros de la Academia Argentina de Letras, después a nosotras, por la resolución que han tomado de incluir a la mujer entre sus colegas. Los felicito a ustedes primero porque *motu proprio* han vencido un prejuicio, y eso exige siempre un esfuerzo. Digo *motu proprio* porque si bien nosotras hemos hecho campañas para el voto y otros derechos que no compartimos con ustedes, no he oído hablar de campañas, aquí, para entrar a la Academia. De modo que no han cedido ustedes a ninguna presión. (...) Francia, que hubiera tenido la fortuna de poder abrir sus puertas a una escritora, maestra en el manejo del idioma, Colette, no lo hizo. (...) Tal vez influyera para este nombramiento el carácter longevo de la revista *Sur* (...) La prolongación anormal de una revista puramente literaria atestigua una dosis masiva de terquedad. No sé si es virtud o vicio, pero de esa parte de la obra soy responsable. Señalemos también algo que yo sé mejor que nadie: la revista es tanto mía como de todos aquellos que, en mayor o menor grado, trabajaron en ella y posibilitaron su supervivencia.
(...) algunos de mis actuales colegas recordarán que hace varios años que me invitaron a formar parte de la institución. Rehusé, rehusé por juzgarme poco adecuada a estas actividades como rehusé la embajada que me ofreció Bonifacio del Carril. No tengo pasta de académica ni de diplomática. Soy una autodidacta, franco-tiradora en el terreno de las letras. (...) ¿Por qué, entonces, dirán ustedes, he aceptado lo que no acepté hace unos años? Porque me convencieron de que mi negativa podía bloquearles, momentáneamente, la entrada a la Academia a las que considero aptas para el cargo. (...) Hasta hace poco, escribía Virginia Woolf, las estudiantes no podían pisar ni el césped de las grandes universidades inglesas reservadas a los estudiantes. Esto dará una idea del trayecto recorrido por una mujer un poco menor que Virginia para llegar al sillón de Alberdi, en 1977. (...) Ella me animó a escribir (...) deseaba que las mujeres se expresaran en cualquier idioma, en cualquier país, sobre cualquier tema, por trivial, o por vasto que pareciere. (...) [Gabriela Mistral], maestra de escuela en su juventud, es una de las figuras más misteriosas, atractivas, caprichosas y nobles que he conocido. Llegó donde llegó por mérito propio. (...) Tenía pasión por los *inditos* (así los llamaba) y se sentía parte de ellos. Descubrí, pues, que por vía materna desciendo de Irala, compañero de Mendoza, y de una india guaraní, Agueda. (...) Es para mí un desquite y un lujo invitar a esta recepción de la Academia a mi antepasada guaraní y sentarla entre la inglesa y la chilena. (...) Traigo conmigo a este lugar a tres mujeres porque siento que les debo algo que ha contado en mi vida. A una, parte de mi existir; a las otras, en parte, el no haberme contentado con existir. (...) [Queridos colegas], en el universo entero se están produciendo cambios. Se amoldan a un ajuste impostergable que nos beneficiará tanto a ustedes como a nosotras."

Victoria Ocampo, *Testimonios. Series sexta a décima*,
Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

Bibliografía

BALLENT, ANALÍA y ADRIÁN GORELIK, "País urbano o país rural: la modernización territorial y sus crisis". En: Cattaruzza, Alejandro (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo 7, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
BAREI, SILVIA N., "Borges: crítica y diferencia". En: *Espacios de crítica y producción,* Nro. 25, Nov.-dic. 1999, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
BARRENECHEA, ANA MARÍA, "Borges y el idioma de los argentinos". En: *Borges y la crítica*, Buenos Aires, CEAL, 1981.
BERNAND, CARMEN, *Historia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Centro de Cultura Económica, 1999.
GRAMUGLIO, M. T., "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural". En: Punto de Vista nº 17, abril-junio 1983.
KING, JOHN, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, FCE, 1989.
LIERNUR, JORGE, *Arquitectura en la Argentina. Del siglo XX a la construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
MOLLOY, SYLVIA, "El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo". En: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996.
MONTALDO, GRACIELA, "Borges: una vanguardia criolla". En: Montaldo, Graciela (comp.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930),* en Viñas, David (dir.), *Historia social de la literatura argentina,* Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
PANESI, JORGE, "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur/Contorno". En: *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.
PIGLIA, RICARDO, "Sobre Sur". En: *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Siglo Veinte, 1990.
SARLO, BEATRIZ, "La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*". En: *Punto de Vista*, Nº 17, abril-junio 1983.
VÁZQUEZ, MARÍA ESTHER, *Victoria Ocampo. El mundo como destino.* Buenos Aires, Seix Barral, 2002.
WARLEY, JORGE, "Un acuerdo de orden ético". En: *Punto de Vista* Nº 17, abril-junio 1983.
WILLSON, PATRICIA, *La Constelación del Sur*, Buenos Aires, S. XXI, 2004.

Ilustraciones

Tapa, P. 676, P. 683, *Historia de la Literatura Argentina*, t. III, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 674, *Pintura latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
P. 675, P. 680, *Imágenes de Buenos Aires, 1915-1940*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2001.
P. 677, *Historia General del Arte en la Argentina*, vol. VII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.
P. 678, OCAMPO, VICTORIA, *De Francesca a Beatrice*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1928.
P. 678, *Sur*, Año 1, Buenos Aires, Verano de 1931.
P. 679, Archivo privado SG.
P. 682, BORGES, JORGE LUIS, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.
P. 682, BORGES, JORGE LUIS, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, M. Gleizer-Editor, 1993.
P. 682, BORGES, JORGE LUIS, *El tamaño de mi esperanza,* Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
P. 684, MATAMOROS, BLAS, *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Eudeba, 1986.
P. 685, MERCADO, TUNUNA, *La madriguera*, Buenos Aires, Tusquets, 1996.